

Containers als choreografisch medium

NOTITIES BIJ HET WERKPROCES VAN *VISITORS ONLY*
VAN MEG STUART EN *DAMAGED GOODS*

Het onstuitbare maar onmogelijke verlangen zichzelf te observeren is een centraal thema in het werk van Meg Stuart en *Damaged Goods*. We trachten met onze handelingen en gedragingen dit onvermogen te omzeilen, we leven in de blik van anderen, we gebruiken camera's en allerhande media als prothese voor die blik. Allemaal strategieën die voortvloeien uit de gespletenheid van het subject, die deze gespletenheid nog aanzwengelen en bovendien tal van nieuwe 'ongeziene performances' creëren: die van een worstelend zelf dat zich van buitenaf tracht te bekijken.¹ In het recente groepsstuk *Visitors Only* (april 2003) is die problematiek eveneens aan de orde, zij het dat een visuele benadering ervan op een paradoxale manier wordt overschreden. Naast de verhouding tussen blik en (zelf)beeld, ontwikkelt Stuart hier een soort energetica, waarbij identiteiten doorheen de ruimte en doorheen meerdere lichamen zweven. *Visitors Only* laat zich daarom nog het best benoemen als een trip, een spookachtige mentale ervaringsruimte. Om ongeziene dimensies te exploreren, treden Stuart en co geregeld voorbij het zien, waarbij een hallucinatoire ervaringsrealiteit opgeladen wordt die erg abstract is. Het detailrealisme van dans, scenografie, kostuums en video, als ook de live soundtrack maken duidelijk dat er niettemin visuele en auditieve middelen worden ingezet om daartoe te komen. Vraag is waar er precies een transformatie plaatsvindt en hoe die best beschreven kan worden.

Een goed begrip om die alternatieve zintuiglijkheid te vatten is de 'container', letterlijk: het lichaam als een lege huls, tunnel of recipiënt. Wat het ontvangt en uitzendt zijn

signalen, energie, concepten, beelden, identiteiten, archetypes, enzovoort. Die lichamen worden dus van buitenaf bewogen, de taal en bewegingen die ze voortbrengen zijn als een neveneffect. Die notie container beperkt zich niet tot het lichaam: ook de performer, de scenische ruimte, het brein en zo meer kunnen als containers opgevat worden. In *Visitors Only* is het concept werkzaam op meerdere niveaus en formuleert het een antwoord op het onmogelijke verlangen naar zelfobservatie. Inzet hier is om enkele van die containers te beschrijven. Hoe construeert Meg Stuart lichamen en identiteiten? Hoe verhouden die zich tot de omringende ruimte?

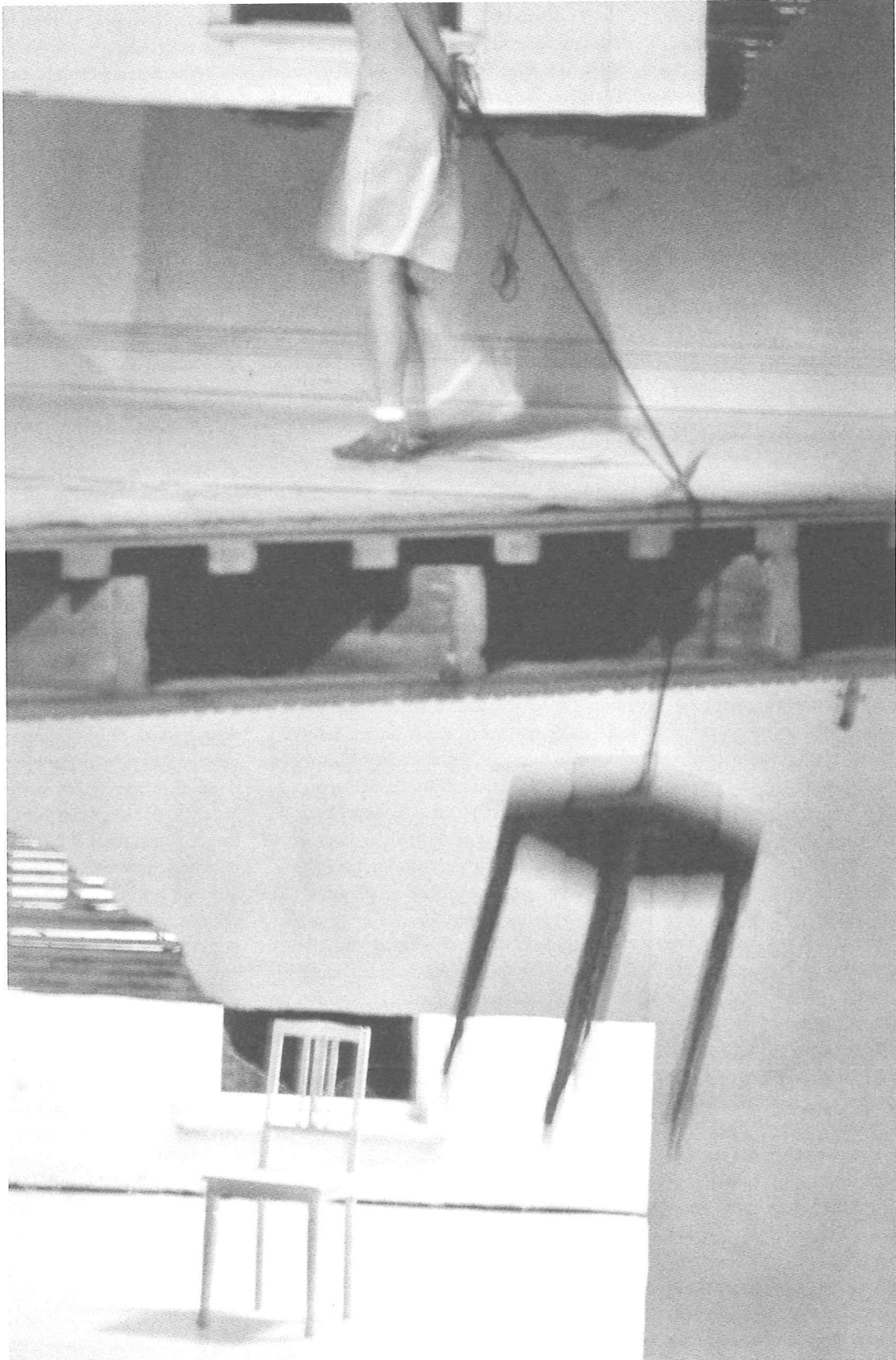
Eerder dan een uitvoerige lektuur van de voorstelling te presenteren, wil ik in dit opstel de kwestie benaderen vanuit het werkproces. Slechts enkele aspecten komen daarbij aan bod, omdat mijn kennis van die vier maanden onderzoek en voorbereiding beperkt is. Van 7 tot 14 april volgde ik het creatieproces in de studio met het oog op het schrijven van een programmatekst.² Voor, tijdens en na die week voerde ik gesprekken met Meg Stuart. Wat volgt zijn enkele notities bij het werkproces, met de container als leidraad. Ze kunnen ook bijdragen tot een lezing van de voorstelling, maar die is hier bewust niet verder uitgewerkt – al speelt ze natuurlijk mee in de retro-actieve beschouwing van dat proces.

Het lichaam als huls

Uitgangspunt voor het werkproces waren de begrippen 'transformatie' en 'bezetenheid', die het onderzoek via allerhande associaties en materiaal op de breedst mogelijke

manier hebben gestuurd. Deze twee begrippen bepalen in belangrijke mate het vreemde lichaamsbeeld van de performers: hun lichamen worden als een soort containers of lege hulzen bezocht, bewoond en gecontroleerd door een stroom van vreemde energieën en vloeibare identiteiten. Die techniek ontwikkelde Stuart doorheen haar gehele oeuvre: in *Disfigure Study* (1991) werd de gebruikelijke hiërarchie en *flow* van het lichaam geregeld opgeschort. Die ontwrichtende energie trad later op de voorgrond, om elke beweging door een andere energie te definiëren. Tenslotte toonde zich met elke transformatie een andere persoon, wat culmineerde in de solo *soft wear* (2001). Die ontstond tijdens de reeks *Highway 101*, waarin uitgebreid onderzoek werd verricht naar de blik van de ander en allerhande media en prothesen die de plaats van die onmogelijke blik op zichzelf innemen (bewakingscamera's, een glazen wand,...). In *Visitors Only* wordt die tendens verder verinwendigd en de gespletenheid van het subject op de spits gedreven. De performers *bespoken* nu zichzelf, ze herkennen hun armen en benen niet, hun eigen lichaam is een vreemd element. Ze zijn voor een stuk afwezig, observeren zichzelf in een toestand van schizofrenie of paranoia. Uit die verhouding van containers en een vlottend bewustzijn ontstaat ook een nieuw ritme: de dansers pendelen voortdurend tussen aanwezigheid en afwezigheid, betrokkenheid en ontkoppeling, beleving en observatie.

De eerste weken van het proces werd het materiaal ontwikkeld tijdens individuele werksessies. Zo ging Stuart aan de slag met Vania Rovisco rond '*shaking*', waarmee *ALIBI*



Visitors Only *MEG STUART/DAMAGED GOODS* foto Chris van der Burght

(2001) eindigt en *Visitors Only* aanvangt. Uitgaande van het trillende lichaam werkten ze met de stem, om via een vocaal spectrum ook verschillende personaliteiten te ontplooiën. Ook in de voorstelling is Rovisco's rol in die zin opgebouwd: een lichaam waarin vrouwelijke archetypes landen. De stem en het gesproken woord van de performer verhouden zich eveneens onafhankelijk tot het lichaam als-container. In een van de oefeningen om tot die dissociatie van stem en lichaam te komen, maakten de dansers tapes met tekst en instructies voor elkaar. Beluisterd via een koptelefoon bepaalden deze tapes spraak en gedrag, de eigen private ruimte werd zoveel mogelijk opgevuld door anderen. In de voorstelling spreken de performers vaak letterlijk andersmans woorden, een monoloog die geen specifieke bestemming heeft – zichzelf noch de medeperformers of het publiek. Omgekeerd kan eender welk lichaam, gelaat of mond geleend worden voor die woordenstroom. Dit principe wordt bijvoorbeeld in de videoprojecties toegepast: de lippen van *Puppy head* worden bewogen door de elektronisch gevormde stem van iemand anders.

Transparante performers

Voor Meg Stuart moet een goede performer transparant zijn, simpelweg opgeladen en weer ontladen kunnen worden al naargelang de situatie, wars van psychologie. Het containerbegrip heeft dan ook verregaande consequenties voor het 'personage' of 'karakter' van de performer, die een soort van beeld of zelfs pop wordt. Een belangrijke scène in dat verband is het 'familieportret', waarin twee schooljongens in korte broek, een cowboy, een matroos, een Oosterse vrouw en nog een paar anderen samen poseren. Afgezien van enkele zenuwtics bewegen ze aanvankelijk nauwelijks, ze worden bewogen door iets waar ze zelf geen vat op hebben. Stuart zegt het zo: 'Als ze te veel spelen klopt het niet, ze zouden louter beeld moeten zijn, geen karakters of personages. Het gaat om beeldende kunst, om beelden die bewogen worden door een poppenspeler. Die spiritualiteit en manipulatie staan dicht bij paranoia, er is een energie die groter is dan jezelf. De performers presenteren dan ook niet zozeer hun bewegingen. Die zijn een soort neveneffect, als veroorzaakt door het innemen van een aspirine of een drug. Hun bewegingen vallen voortdurend uit elkaar, de consistentie ervan is zoek. Na verloop van tijd voel je dat alle performers dezelfde verandering doorma-

ken, maar toch anders, alsof ze hallucineren, zich in een trance bevinden.'

In de studio blijkt dat dansers en acteurs door hun verschillende achtergronden een uiteenlopende visie hebben op hun présence en bewustzijn als performer. Ook Stuart merkt dat verschil op, maar weet het niet precies te duiden: 'Bij elke beweging wil ik de intentie erachter zien, een duidelijke impressie. Als je de gedachte niet ziet, is het een zootje, dan zie je enkel effecten. Het tonen van gedachten, dat is volgens mij de kern van performance. Acteurs durven daarbij volledig in clichés opgaan. Dansers daarentegen lijken altijd te voelen dat het over henzelf gaat, waardoor ze misschien terughoudender zijn in het tonen van hun intenties. Ik weet het niet.' Als algemene stelregel gaf Stuart tijdens de repetities het volgende mee aan haar performers: 'Hoe meer het eruit ziet als dans in plaats van theater, hoe beter. Ik wil *jou* zien die zich met allerhande dingen inlaat, niet een of ander karakter. Jouw loutere verschijning die geland is in dit familieportret. *Jou* betekent niet Thomas, het gaat om de verschijning.' Plots blijkt de notie 'beeld' toch al te dicht bij karakters of cartoons te staan, en is het abstractere *presence* een meer nauwkeurige richtlijn. De kwestie keert terug tijdens het werk aan zowat alle scènes, waarin telkens een herkenbaar alledaags aspect wordt ontzet door een ontheemd moment. 'De *alien*-factor helpt hen uiteindelijk altijd om intenties zo scherp mogelijk te tonen', weet Stuart. 'Zo beoordelen de performers niet wat ze doen als ze improviseren, ze spreken niet in de plaats van het publiek. Ze leveren geen commentaar of duidelijke boodschappen, ze geven zelfs de ruimte op.' Acteur Thomas Wodianka verfijnt de vraag: 'Waar kom ik dan vandaan? Kleur ik mezelf doorheen de scènes, doorheen de anderen, doorheen de situatie en de omgeving?' Wellicht dat alles tegelijk, waaruit een dubbele dynamiek volgt: een lege verschijning wordt opgevuld tot een samengestelde identiteit, die uitgedaagd door allerhande elementen die hem affecteren ook voortdurend buiten zichzelf geraakt.

Dienaren van energie

In de slapstickscène *Party* slagen de bezoekers van het feestje er maar niet in elkaar een hand te geven of een praatje te slaan. Er duiken herinneringen op aan alledaagse situaties, waarin om een of andere reden de sociale codes niet plaatsgrijpen zoals het hoort. Belangrijk is dat het hier gaat om een sociale choreografie, waarin de performers voortdurend

in relatie staan tot anderen. Dat voegt weer een nieuw element toe aan de container-definitie van het lichaam. Er is immers een tussenruimte in het geding, en ook die wordt gedefinieerd in termen van vreemde energieën die er in rondspoken. Identiteiten vloeien doorheen meerdere lichamen en bepalen daarbij relaties. 'In de hele ruimte bevindt zich energie die gebruikt kan worden en de collectieve dans leidt, zowel bewegingen als bewustzijn. Het gaat niet over een onzichtbare werkelijkheid, uitzinnige percepties en zo meer, maar simpelweg over een sociale choreografie, een ontmoetingsruimte die beheerst wordt door grenzen en ruimtelijke verbanden. Als iemand een beweging maakt die buiten een bepaalde ruimte gaat en zich aan de energiestroom onttrekt, verstoort die dus ook de ontvangst. Dan wordt een beweging geblokkeerd of gaat alles de mist in. Het draait niet om "ik beweeg jou" en "jij beweegt mij"; maar om een zwevende ruimte, om gangen van interactie, om een *zone* waarin energie vloeit,' aldus Stuart.

Om daartoe te komen werd aanvankelijk in kleine groepen gewerkt, waarbij één danser de rol van stoorzender kreeg: die irriteerde en achtervolgde de groep, waardoor conflicten en relaties tot stand kwamen. Aan de basis van de feestscène lag het principe van de *energy circle*: daarbij staan de performers in een cirkel en geven elkaar gebaren, geluiden en tekstflarden door, die ze vervolgens verder transformeren. Na enige tijd is het centrum van die actie niet langer aanwijsbaar en ontstaat er een dynamiek van spokende energieën. Niet zozeer de idee van een scène rond disfunctionele communicatie stond voorop, eerder het omgekeerde: veel onderzoek dat ernaar streefde *geen* concrete richting uit te gaan. De aandacht ging uit naar persoonlijke details en de tussenruimte. Pas in tweede instantie werd er gefocust op de feestscène, en werd er geëxperimenteerd met een wijzigende context die ook de energie beïnvloedde: hoe zou het er op een begrafenis aan toegaan?

Interactie met anderen beïnvloedt in sterke mate wie we zijn, de blik en gedachten van anderen bepalen mee onze identiteit, onze lichaamstaal, spraak en sociale interactie. In het theater heeft de gedachtenwereld van het publiek ook invloed op de performers. In het eerdere werk van Stuart en *Damaged Goods* was die verhouding tussen een sociale choreografie en de private percepties daarbinnen voornamelijk in visuele relaties aan de orde. Via de notie 'energie' zoekt Stuart in *Visitors*

Only ook naar een punt dat daaraan voorbij gaat. De *spinning*-scène aan het einde is daarin een sleutelmoment. 'Voor mij zijn de dansers *energy servants* in die scène', vertelt Stuart. 'Er is een energie in de kamer die hen voortdrijft of belaagt, die ze willen omarmen of ontwijken. Je kunt die energie duiden als een herinnering aan mensen, als aanwezigheid, of met om het even welke spirituele gedachte. Er is die energie tussen elkaar, maar ook de energie die hun doen en laten drijft, hun verlangens en gedragingen. Zij zijn er gewoon om die energie te dienen, met een kinderlijke openheid. Ze accepteren ook om dat alles los te laten en in een trance te geraken, voorbij de muren, voorbij de vertrouwde wereld. Het doet me denken aan zo'n waterbel met figuurtjes en sneeuwvlokjes erin: als je ermee schudt wijzigt dat landschapje en toch blijft het hetzelfde. *Spinning*. Zich overgeven en toch een missie hebben. Gedreven worden door het verlangen om geschorient te worden, zonder referentiepunt. Al je ervaring uitwissen tot je zelf niet meer weet wie je bent, waar je bent. Wat is mijn ik, wat is mijn plaats? Het enige wat je kunt zien is een soort deur waarachter dingen gebeuren en mensen passeren.'

De blik voorbij

De container bij uitstek in *Visitors Only* is uiteraard het verknipte huis, met acht kamers over twee verdiepingen, dat de bühne beheerst. Ondanks grote uitsnijdingen beletten de muren de toeschouwer een overzichtelijke blik op het geheel te krijgen. Er zijn voortdurend scènes die aan het zicht worden onttrokken, en die verschillen ook voor elke toeschouwer al naargelang de zitplaats. De muren belemmeren echter ook het zicht van de performers en hypothekeren nu en dan de live interactie tijdens de talrijke solomomenten die zich verspreid over de acht ruimtes afspeelen. Omwille van het productieritme van Schauspielhaus Zürich stond de scenografie reeds op punt voordat de eigenlijke repetities hun aanvang namen, waardoor de architecturale ruimte ook tijdens het werkproces een grote rol speelde. Zo kwam niet enkel de dominantie van de visuele ruimte op de helling te staan – zoals de toeschouwers nu ervaren – maar werd ook de groepsdynamiek grondig beïnvloed. De choreografische principes en energetica die in groepsverband werden ontwikkeld, plooiden zich terug op individuele containers.

Hoewel de belemmering van de blik en dus van het directe samenspel bij de perfor-

mers de nodige frustraties opleverde, heeft die wellicht ook nieuwe pistes geopend. En wel omdat de dominantie van de blik als identiteitscentrum *letterlijk* op de helling stond, waardoor de energetische benadering van identiteit aan belang won. Het thema van de onmogelijke zelfobservatie transformeert zich dan ook in *Visitors Only*. De scènes waarin onder meer imaginaire foto's, maskers en diverse videocaptaties gebruikt worden, fungeren in die zin als een repoussoir voor deze transformatie. Opmerkelijk genoeg weerspiegelt ook het samenstellen van de uiteindelijke dramaturgie van de voorstelling deze verschuiving. De scène *This is me/This is not me*, die precies draait rond de blik en herkenning van het zelfbeeld, speelde aanvankelijk een sleutelrol in de voorstelling, maar ruimde tijdens de laatste weken van het creatieproces plaats voor abstractere choreografische scènes als *Spinning*.

De voorstelling als archiefcontainer

Ondanks de gewijzigde rol van de blik, is *Visitors Only* op bepaalde punten toch sterk visueel georganiseerd. Scenografie, kostuums en video verlenen de voorstelling een beeldenrijkdom waarin het kleinste detail gearticuleerd aanwezig is. Die leesbaarheid gaat ook op voor de choreografie, ondanks het feit dat de bekenislaag die erachter schuilgaat soms bepaald duister is. Het studiowerk aan de *Party*-scène werpt een interessant licht op de achterliggende principes. Zoals gezegd werd het materiaal ontwikkeld vanuit een energie-cirkel en improvisaties. Zo kregen de timing, de intenties van de bewegingen en de tussenruimte vorm. De uiteindelijke choreografie is nagenoeg volledig vastgelegd, waarbij de stroom van beweging, energie en vloeibare identiteiten voortdurend verspringt van detail naar detail. Om tot dat choreografische detailrealisme te komen, maakte Stuart gebruik van een uitgebreid video-archief, bestaande uit zo'n honderdvijftig banden met opnamen van repetities en improvisaties. Op basis van een tiental opnamen van dezelfde scène koos Stuart details uit die ze precies herhaald wilde zien op specifieke tijdstippen: twee wapperende handen, een omslaande voet,... Als het video-archief al een choreografisch origineel inhoudt, dan slechts in een samenraapsel van details, een visueel geraamte dat telkens opgevoerd wordt middels de energetische stroom die zich ertussen ophoudt. Zo schippert de choreografie tussen

beeld, observatie en beleving, tussen afwezigheid en aanwezigheid – een ritme dat in het verlengde ligt van de verhouding die de performers tot zichzelf hebben.

Het werk van scenografe Anna Viebrock, kostuumontwerper Tina Kloempken en videast Chris Kondek draagt ook bij tot het beeldende karakter van *Visitors Only*. Kloempken stelde niet enkel kleren voor, maar bracht een heel archief mee met allerhande afbeeldingen van mensen. Popsterren, politici, sportlui en reclamefoto's, portretten en antropologische documentatie, poppen en beelden van hedendaagse kunstenaars als Matthew Barney, Paul McCarthy en Cindy Sherman. Het huis van Viebrock is overigens opgebouwd uit citaten van het werk van Gordon Matta-Clark, die in de jaren zeventig verlaten panden te lijf ging met een zaagmachine. Uitgaande van de begrippen transformatie en bezetenheid werden tonnen materiaal aangedragen in de studio: horrorfilms en antropologische documentaires, allerhande literatuur, van cognitieve psychologie tot occultisme,... Eerder dan dit reusachtige archief op te sommen is de aard van het materiaal belangrijk: Stuart gebruikt uiteenlopende bronnen door elkaar op een horizontaal niveau. Popcultuur, wetenschap, sprookjes, beeldende kunst of trash zijn evenwaardig.

Om al deze elementen in te schakelen in een nieuwsoortige fictie, voerde Stuart in de laatste weken van het werkproces nog een belangrijke ingreep door. Al het bewegingsmateriaal kreeg een extra choreografische behandeling die de soberheid, abstractie en eenheid van het geheel bevorderde. Heel wat referenties aan bronnen werden zo uitgewist, terwijl de articulatie van de beelden op zich bewaard bleef en eens te meer in functie van de voorstelling kwam te staan. Het feit dat de muzikanten Paul Lemp en Bo Wiget tijdens het stuk de hele tijd spelen, onderstreept deze strategie. Weerom toont zich een paradox in de omgang met het visuele: door het principe van horizontaliteit te radicaliseren in de choreografie, werden alle beeldbronnen van hun hiërarchie ontdaan, uit hun vertrouwde context gehaald en in een nieuwe ingebed. Niet het visuele kader, maar het abstracte werkelijkheidsniveau van de choreografische fictie is daarbij de spil. In zekere zin vormt het fictionele kader van *Visitors Only* als voorstelling dus ook een soort container, waardoor een archief van beelden, teksten en ander materiaal vloeit.



Visitors Only MEG STUART/DAMAGED GOODS foto Chris van der Burght

Fictie: tijd om in te pluggen

In *Visitors Only* staan het sprookjesaspect, herinneringen aan de kindertijd, de vreemde overgangen en wisselingen van karakters, beelden en cartoons, en dies meer allemaal op een lijn. Stuart duidt het ook zelf in termen van fictie: 'Het stuk is als een grote fictie, alsof je meerdere romans tegelijkertijd leest. Het gaat niet om drama, maar om fictie. Ook fictionele relaties, wijzigende ficties, of hoe jouw ficties overgaan in die van iemand anders. En als je spreekt over dromen, dan heb je het over een fundamenteel eenzame ervaring, dromen doe je alleen. Je verwerkt allerhande gebeurtenissen in je dromen, al dan niet gekozen. Is dat fictie? Welke verhouding ga je daarmee aan?'

De notie fictie-als-container – opgevat als genre én als werkelijkheidsniveau – leidt ons volop naar een lectuur van de voorstelling zelf, al verdient de verbinding van de thema's 'eenzaamheid' en 'fictie' nog aandacht als onderzoeksdomein. De problematiek van de zelfobservatie krijgt immers nogmaals een wending

in de exploratie van een mentale ruimte – een laatste container. Stuart werkte met meditatie, liet haar dansers talrijke oefeningen met gesloten ogen doen en experimenteerde zelfs met groepshypnose. Ook wetenschappelijk studiemateriaal over de werking van brein en geheugen leverde inspiratie bij het onderzoeken van die ene plek waar niemand toekijkt, een plek die überhaupt niet visueel inzichtelijk is. Op dat punt is de verwarring compleet, omdat verschillende werkelijkheidsniveaus – waarnemingen, dromen, hallucinaties, herinneringen, valse herinneringen, trauma's – vervloeien in eenzelfde fictie. Losgeslagen van hun context en van de beeldresten op de scène, laten ze niet langer hun status uitmaken. De uitnodiging van *Visitors Only* aan de toeschouwer is dan ook niet anders dan deze: in te pluggen in een netwerk van containers, om uiteindelijk zichzelf te bespoken. ●

1 Voor een uitvoerige bespreking van deze problematiek, zie Jeroen Peeters, 'Strategieën van adaptatie. Enkele in- en uitgangen bij Damaged Goods' *Highway 101*, A-Prior 6, autumn/winter 2001/2002, pp. 96-109 en Jeroen Peeters, 'Meg Stuart – Ein Hyperporträt', *Schauspielhaus Zürich*, mei 2003, pp. 6-8. Ook beschikbaar op *Sarma.be*: <http://www.digitaalbrussel.be/webpages/users/sarma/text.asp?id=521>

2 Deze programmatekst is opgevat als een anecdotisch verslag dat de theatraliteit van het leven in de studio belicht, en vormt in die zin een aanvulling op dit opstel. Zie Jeroen Peeters, 'Wanderungen und Notizen eines Besuchers', in *Visitors Only von Meg Stuart/Damaged Goods*, ed. Bettina Masuch, Schauspielhaus Zürich, 30 april 2003, pp. 3-39. Nederlandse versie is beschikbaar op *Sarma.be*: <http://www.digitaalbrussel.be/webpages/users/sarma/text.asp?id=594>